

EL DOLOR COMO MOTOR DE LA JUSTICIA SOCIAL EN LA OBRA DRAMÁTICA DE ISABEL OYARZÁBAL

Laura Palomo Alepuz
Universidad de Alicante, España

Introducción

Isabel Oyarzábal¹ fue una destacada intelectual española: actriz, novelista, periodista, traductora, inspectora de trabajo, diplomática y ensayista. Nació en Málaga en 1878, en una familia aristocrática. A pesar de su alta alcurnia, demostró desde su infancia su rechazo por una vida convencional y, en efecto, su biografía muestra una trayectoria poco común.

En 1905, después de haber visto varias representaciones de la compañía de teatro de María Tubau y Ceferino Palencia en Málaga y de haberse encontrado con estos en varias ocasiones, resolvió dedicarse al teatro, razón por la cual se mudó junto con su madre, ya viuda, que la apoyaba en esta decisión, a Madrid, no sin causar una conmoción en la sociedad malagueña y en su propia familia. Debutó en esta compañía en 1906 con la obra *Pepita Tudó*. Sin embargo, los problemas de salud de María Tubau y las bajas recaudaciones llevaron a la compañía a cerrar el teatro que habían alquilado para las representaciones, por lo que las ilusiones de Isabel Oyarzábal se fueron desvaneciendo, al mismo tiempo que se dirigían cada vez con mayor intensidad hacia la escritura. De hecho, en este mismo año, empezó a editar, junto a su hermana Ana, una revista dirigida a un público específicamente femenino: *La Dama*.

Aunque dejó de actuar para la compañía de María Tubau, seguía en contacto con la familia Palencia. Ceferino y Julio, los hijos de la célebre actriz, se convirtieron en asiduos a la tertulia que se organizaba en casa de Isabel Oyarzábal, a la que acudían diferentes personalidades del mundo de la cultura y las artes. La amistad con Ceferino acabó derivando en una relación y se casaron en 1909.

En 1917 inició su colaboración con *El Sol* bajo el pseudónimo de Beatriz Galindo². Durante estos años compaginó la actividad periodística, con la lectura de conferencias, en España y en el extranjero, y la publicación de sus primeros libros. En 1921 apareció el primero. Se trataba de un ensayo sobre psicología infantil y se titulaba *El alma del niño*. Dos años después vio la luz su primera novela, *El sembrador sembró su semilla*, que abordaba la cuestión de la herencia genética. En 1926 reúne en un volumen, ampliadas, varias conferencias que había dado sobre *El traje regional en España*. Ese mismo año, participa con asiduidad en «El mirlo blanco», una iniciativa teatral que dirigía Cipriano Rivas Cherif. Las obras se representaban en casa de los Baroja. En este contexto, estrenó su obra teatral *Diálogo con el dolor*³. Poco después, funda, junto a María de Maeztu, Carmen Baroja y Magda Donato, entre otras, el Lyceum Club Femenino de Madrid, una organización cultural y feminista. En 1928 escribe la obra *Yo quiero vivir mi vida*.

¹ La autora utilizó diferentes variantes de su nombre para firmar sus obras, como se podrá ver en el apartado bibliográfico de este texto: a veces usa solamente su nombre y el primer apellido; otras, su nombre y sus dos apellidos; en otras ocasiones emplea el apellido de su marido e incluso su primer apellido unido al primero de su marido, unidos ambos por la preposición «de».

² Amparo Quílez Faz ha publicado una selección de los artículos publicados por la autora en este diario, que acompaña de un interesante estudio introductorio, y que lleva el título de *Mujer, voto y libertad* (2013).

³ Dru Dougherty y María Francisca Vilches (1990) señalan que Isabel Oyarzábal estrenó esta obra en «El mirlo blanco».

Con la llegada de la II República, tanto su marido como ella, irán asumiendo cada vez más responsabilidades sociales y políticas. Isabel Oyarzábal se afilia al Partido Socialista⁴, participa en la Conferencia Internacional del Trabajo de la Sociedad de Naciones y consigue una plaza como inspectora del Ministerio de Trabajo.

En esta etapa, sus hijos, Cefito y Marisa, quisieron crear una compañía amateur de teatro. Aunque, según la propia declaración de la autora, solamente llegaron a hacer dos representaciones (2011: 237), de acuerdo con Carlos Rodríguez Alonso es posible que una de estas fuera *La mujer que no conoció el amor*, de la propia autora.

Poco después del estallido de la Guerra Civil, el Ministro del Estado, Julio Álvarez del Vayo, la nombró embajadora de Suecia y le encomendó que participara en una delegación de la Asamblea de la Sociedad de Naciones para intentar negociar el apoyo de países extranjeros al Gobierno de la República, ya que tenían información que demostraba que algunos de los países que habían firmado el «pacto de no intervención», en concreto Italia y Alemania, no estaban cumpliéndolo. Y es en Estocolmo donde tuvo lugar el estreno de *La mujer que no conoció el amor* en 1937.

Cuando finalizó la contienda, Isabel fue relevada de su cargo. Después de haberse reunido con su familia en Suecia, emprendió junto a ellos rumbo a México. Ya establecida en el país americano, Isabel siguió traduciendo, dictando conferencias, colaborando como periodista en revistas como *España peregrina* y *Romance* y escribió varios libros: dos de literatura infantil, casi todas sus obras teatrales reunidas bajo el título *Diálogos con el dolor*, sus memorias *I Must Have Freedom*, el ensayo autobiográfico sobre el exilio español en su país de adopción, *Smouldering Freedom*, su novela *En mi hambre mando yo* (1959) y la obra teatral inédita *El gran delito*.

1. *Diálogos con el dolor*

El volumen *Diálogos con el dolor*, publicado en 1944, contiene nueve piezas teatrales breves y un cuento⁵, que, en algunos casos, se escribieron años antes, como ya hemos comentado. En cuanto a las primeras, son definidas por la autora como «ensayos dramáticos». Se trata de estampas de una sola escena (salvo la última, que tiene cuatro), que, como indica Carlos Rodríguez Alonso (1999), presentan homogeneidad estilística, temática y estructural. Todas ellas tienen un carácter híbrido, ya que se apoyan fundamentalmente en el lenguaje verbal, carecen de acción, muestran una forma esquemática y simbólica, que a veces se confunde con lo onírico y presentan un estilo profundamente poético.

De hecho, además de estos elementos que acercan estas composiciones al género narrativo, el mismo crítico subraya que, en varias de las obras podemos encontrar un recurso típico del cuento tradicional, el uso de la tríada, por ejemplo, en *La mujer que no conoció el amor*, *Madre nuestra* o *La cruz del camino*, son tres los protagonistas; en *La ceguera*, intervienen tres hombres y tres mujeres; en *La vejez* se produce una alegoría de las tres edades del hombre.

También aparecen otros recursos propios de la narración como el monólogo interior, el narrador objetivo, la utilización de los tiempos y los espacios, lo que hace que la obra se perciba como un mestizaje de géneros, lo que, por otra parte, es una característica de buena parte del teatro

⁴ En *Las intelectuales. De la II República al exilio* (2002), Josebe Martínez Gutiérrez inserta una declaración de Cefe Palencia, el hijo de Isabel Oyarzábal, en la que este afirma que su madre se hizo socialista porque entendía que se debía hacer una labor social entre el elemento obrero (48).

⁵ En la edición que seguimos, la de Carlos Rodríguez Alonso (1999), precedida de un interesante estudio introductorio, no aparece el cuento, porque el editor considera que, al ser una obra narrativa, no tiene sentido incluirla en este libro.

vanguardista⁶ de la época. Elementos como el esquematismo, la reflexión, la innovación, la abstracción, la desnudez, la esencialidad, el aliento poético y el simbolismo son característicos también de la obra de otros renovadores teatrales como Jacinto Grau (Nougué 1977), Unamuno (Ruiz Ramón 2017: 79), Valle-Inclán (Ruiz Ramón 2017: 98 y ss.) o Lorca (Ruiz Ramón 2017: 177 y ss; Doménech 1985: 187 y ss.)

También la aproxima a la vanguardia la introducción en la acción dramática de seres abstractos que interactúan o dialogan con los personajes. Por ejemplo, en «La Tierra», en *La mujer que no conoció el amor*; «La oscuridad», en *La cieguera* y «La voz del odio» en *La cruz del camino*.

Además, los propios personajes son arquetípicos, están delineados en sus características sustanciales. La autora no nos proporciona demasiada información sobre ellos. De hecho, muchos suelen tener un nombre genérico: un sintagma nominal formado por un determinante y un nombre común, como «La madre», o formado por una oración subordinada adjetiva sustantivada como «La que le ama».

Como nos ha sugerido Luis Beltrán, es esclarecedor respecto a la cuestión genérica de estas obras, tener en cuenta la siempre inagotable lectura de *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) de Bajtín. En cierto sentido, podemos identificar en ellas rasgos de lo definido por él como «diálogo socrático» (el método dialógico y la confrontación entre diferentes puntos de vista), pero sería la «sátira menipea» el formato en el que de forma más clara podríamos inscribirlas. Este género, cuyo nombre procede del filósofo que les dio su estructura clásica, Menipo de Gadara, fue cultivado por Séneca, Petronio, Luciano o Apuleyo y reúne las siguientes características, siguiendo al teórico soviético: tono humorístico; libertad creativa; fantasía y aventura dirigidas a crear situaciones excepcionales; combinación de imaginación, simbolismo, naturalismo y, a veces, cierto elemento místico-religioso; universalismo filosófico; coexistencia de tres planos: el terrenal, el divino y el infernal; fantasía experimental; análisis psicológico-moral y social; contraste o aproximación entre elementos distintos; cierta utopía social; heterogeneidad genérica; pluralidad de estilos y tonos y actualidad.

2. El dolor como motor de la justicia social en *Diálogos con el dolor*

Respecto al tema principal que estas obras abordan, que es la cuestión en la que vamos a centrar nuestro análisis, este es el del dolor, que da título al volumen en el cual la autora recoge sus piezas dramáticas y actúa como elemento cohesionador entre ellas. En las «Palabras iniciales» que Isabel Oyarzábal sitúa al frente de sus obras contesta a la posible pregunta que se pueda formular el lector: «¿Por qué hablar del dolor?» con una reflexión sobre esta cuestión. La autora comienza declarando que el dolor es una consecuencia inevitable del amor, ya que el que ama sufre constantemente por el miedo a perder lo que ama. Para vivir plenamente, el alma necesita los pequeños cambios que configuran nuestra trayectoria y que son los que nos producen alegría, bienestar o dolor. No se trata de buscar el dolor ni tampoco de huirlo, sino resignarse a padecerlo, porque forma parte indisoluble de la existencia.

A lo largo de las nueve obras que aparecen recogidas en *Diálogos con el dolor*, esta constante temática aparece elaborada de diferentes formas. En alguna ocasión, aunque no es lo más frecuente, el dolor físico es la causa de frustración emocional. Ocurre, por ejemplo, en *La que más amó* y en *La cieguera* y, de alguna forma, en *La vejez*. En la primera, tres personajes, «La que le ama», el médico y el sacerdote se reúnen en la habitación de un hombre agonizante. Este, entre grandes dolores, clama por ver a la mujer a la que ama, mientras los otros tres debaten sobre el sentido de conservarle la vida a alguien que está sufriendo y se dirige irrevocablemente hacia su fin. Mientras el médico y el

⁶ Pilar Nieva de la Paz (1993) entiende que el teatro de Isabel Oyarzábal cabe situarlo, como también el de otras autoras contemporáneas como Concha Méndez, en una corriente que trata de distinguirse de las líneas más comerciales.

sacerdote se basan en argumentos científicos y religiosos para defender la decisión de mantenerlo con vida, «La que le ama» hace un alegato en favor de la eutanasia, como forma de liberación del sufrimiento, lo que supone una visión poco convencional y decididamente moderna de la autora sobre una cuestión tan controvertida. Finalmente, ante las egoístas negativas de «La que él ama» para darle al enfermo el último consuelo de su vista, «La que le ama» muestra su grandeza moral al hacerse pasar por la otra para que él muera feliz.

Por otro lado, en *La ceguera*, el dolor físico se concreta en la incapacidad temporal para ver, que provoca a la protagonista de la pieza, «La ciega», en primer lugar, un inmenso pavor y cuya situación es finalmente aceptada con resignación.

En *La vejez* este tema toma un cariz elegíaco, pues es uno de los aspectos en los que se manifiesta la senectud en el caso del personaje «El viejo». Este recuerda como hace años, cuando era joven, podía subir sin problemas la montaña encima de la cual reluce el sol, pero ahora se manifiesta incapaz de hacerlo solo, por lo que pide ayuda a «La mujer» y «El niño», en primer lugar, y a «El poeta» más tarde. La primera se la niega porque considera que el anciano será un estorbo para que su hijo pueda llegar a la cima. El tercero, deslumbrado por la visión de «La mujer», deja al anciano para seguirla.

Sin embargo, en la mayoría de los casos el dolor que aparece en la colección de obras es emocional o psicológico. En *La mujer que dejó de amar*, se nos muestra una conversación entre tres mujeres que simbolizan tres perspectivas vitales: «La que dejó de amar» representa al amor desencantado; «La idealista» personifica la adoración a la belleza; y «La escéptica» se identifica con la preocupación materialista por el dinero. La primera manifiesta su frustración por haber dejado de sentir, lo que le ha provocado el hastío de vivir y su deseo de volver a amar, aunque eso suponga también experimentar el dolor.

Muchas veces ese sufrimiento se muestra vinculado al devenir de la mujer. Aunque en todas las obras teatrales de Isabel Oyarzábal destaca la temática femenina –la mayoría de las protagonistas son mujeres, son los personajes mejor caracterizados y los que presentan mayor fuerza dramática– es especialmente significativa la figura de la madre. La maternidad es un tema constante en la obra periodística y literaria de la autora. Para ella, se convierte en una condición innata para la mujer y una fuente de sufrimiento a la vez que de dicha.

La madre aparece perfilada casi siempre de una forma muy positiva: como una mujer fuerte, optimista, con una capacidad de lucha y de sacrificio ilimitada (con la excepción de *La vejez* en la que, en realidad, el comportamiento de la madre está más motivado por la sobreprotección a su pequeño que por el egoísmo).

En este sentido, es curioso observar que incluso el amor conyugal siempre se encuentra vinculado a esta idea de maternidad: por un lado, se entiende que es esta unión la que posibilita la realización del deseo maternal (como en *Madre nuestra*); por otro, la esposa suele adoptar una actitud maternal respecto a su marido (como en *La que más amó*). Aunque no podemos detenernos en este trabajo en el asunto, sería interesante reflexionar sobre la vinculación que esta idea puede tener con la filosofía de Schopenhauer, que entiende el amor verdadero como compasión, y su exploración literaria por otros escritores españoles contemporáneos de Isabel Oyarzábal, a los que esta podría haber leído, como Azorín o Unamuno.

En el caso de *Madre nuestra*, el dolor que se presenta es aquel derivado de la muerte del hijo. La mujer protagonista vaga con el cuerpo sin vida de su hijo en brazos, lamentándose de haberlo dado a la vida, para ahora haber tenido que presenciar su final. Ante la insistencia de su marido por ayudarla a cargarlo, la mujer reacciona con rabia, desesperación y amargura. Destacan las intervenciones de este personaje por su fuerza expresiva, por ejemplo, cuando dice «yo lo que querría es abrir en canal mi cuerpo para que volviera a él mi niño» (119), los momentos en los que acuna amorosamente el cuerpo sin vida de su hijo y le canta nanas y, sobre todo, cuando una vez que han llegado al lugar en el que «El campesino» ha abierto la tumba, se niega a deshacerse de él. A pesar de su carácter trágico, la obra

se cierra con un final esperanzado, cuando la pareja protagonista deposita sus ilusiones en la perspectiva de un nuevo hijo.

Asimismo, los temas del dolor y de la maternidad aparecen, en diferentes ocasiones, teñidos de compromiso social, ideológico y ético. En *La mujer que no conoció el dolor*, la autora aborda la cuestión del sufrimiento como consecuencia inevitable del amor a través de tres personajes: la madre, la niña y la soltera. Las tres se encuentran en el campo cuando las dos primeras empiezan a escuchar unas campanadas que identifican con un peligro que puede afectar a las personas a las que quieren. La soltera, puesto que no ama a nadie, no puede escucharlas y se lamenta de no haber podido realizar su máximo deseo: ser madre. Entonces, la tierra la hace entender que aunque no haya podido tener sus propios hijos, puede convertirse en la protectora de los de otras personas necesitadas.

A partir de ese momento, la soltera escucha las campanadas al mismo tiempo que el público, que hasta ese momento tampoco las había percibido. Según Carlos Rodríguez Alonso (1999) esto permite establecer una relación, salvando las distancias, con el «efecto de inmersión» empleado por Buero Vallejo. Este concepto lo usa Ricardo Doménech (1973: 48) para referirse a una serie de recursos utilizados por el dramaturgo en obras como *El concierto de San Ovidio* y en *La ardiente oscuridad* para hacer al espectador partícipe del horror humano (Luis Iglesias Feijoo 1982: 312) con la intención de propiciar una catarsis purificadora, y está relacionado tanto con su concepción trágica de la vida como con la función estético-ética que tiene para Buero Vallejo su teatro.

Como podemos ver en esta obra, en la visión de la mujer que transmite Isabel Oyarzábal a través de las piezas dramáticas que componen *Diálogos con el dolor* conviven una concepción tradicional (esa idea de que la realización de la mujer se encuentra en la maternidad, por ejemplo), junto a un pensamiento progresista que se plasma en la percepción de la mujer como el gran motor del cambio y al mismo tiempo como la depositaria de un compromiso social y humanitario, razón por la que su obra se podría adscribir a un feminismo moderado.

También está en consonancia con el resto de su proyección la identificación de la tierra en este texto, como la Gran Madre. La mujer que aparece en su teatro está frecuentemente ligada a la naturaleza y muchas de sus historias se desarrollan preferentemente en ámbitos rurales, como *La vejez* o *La cruz del camino*, pero es en *La mujer que no conoció el dolor*, a través de esa personificación de la naturaleza donde la metáfora cobra mayor significación.

Por otro lado, dentro de la producción teatral de Isabel Oyarzábal se distinguen dos obras en las que la cuestión del dolor como motor social se enmarca en un argumento tomado de la Biblia: son *El miedo* y *Gestas, el mal ladrón*. La visión del cristianismo que plantean, teñida ideológica y estéticamente, está en la línea de las corrientes más aperturistas de interpretación del mensaje evangélico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en las que tuvo una importancia clave la obra de Renan y la de Tolstoi. En este momento, se trata de estudiar la religión con una voluntad historicista, que busca representar el pasado con mayor precisión, al mismo tiempo que se empieza a percibir la Biblia como un repertorio de mitos (Rubio Jiménez 2012). Asimismo, debemos tener en cuenta que la presencia de la religión en la vida social era mucho mayor entonces. Así, la historia de la religión conoce un momento de auge en la literatura finisecular y se actualiza en la producción artística europea; pensemos por ejemplo, en «Herodías» de Flaubert; los cuadros de Moreau o Klimt y, en el ámbito teatral, en *Salomé* de Oscar Wilde o en obras de André Gide como *Saül* o *Bethsabé*, que sin duda, influyeron en el panorama español.

En nuestro país, varios episodios bíblicos son abordados por dramaturgos a principios de siglo. Si la historia de Salomé es la base del «melodrama para marionetas» que escribe Valle-Inclán en 1911, *La cabeza del Bautista*; la de Judit inspira a varios creadores como Villaespesa (*Judith*, 1913); Azorín (*Judit*, 1926) y Salinas⁷ (*Judit y el tirano*, 1945). Por otro lado, en 1918, Jacinto Grau estrena, bajo la dirección de su amigo Ricardo Baeza, *El hijo pródigo*, una obra que tiene como base la parábola que

⁷ García Lorenzo (2012) explica que Salinas también escribió otra obra bíblica: *Cain o una gloria científica*.

aparece en el Nuevo Testamento⁸, Pilar Millán Astray reelabora el mito de *Ruth, la israelita* en 1923 y Unamuno da a conocer en 1926 *Raquel encadenada*. Y un poco más tarde, Gonzalo Torrente Ballester crea *El viaje del joven Tobías* (1938), Buero Vallejo presenta *Las palabras en la arena* (1948) y María Martínez Sierra publica *Eva y la serpiente* (1965)⁹.

Además, como indica Rubio Jiménez (2012), otros autores, como Rafael Alberti (*El hombre deshabitado*, 1930) y Miguel Hernández (*Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, 1933) renuevan el tradicional género del auto sacramental.

Pero esta corriente de reinterpretación de temas bíblicos no solo afectaba a la escena. De hecho, la primera de las piezas de Isabel Oyarzábal que tienen este asunto, *El miedo*, se abre significativamente con una cita de *Figuras de la Pasión del Señor*, de Gabriel Miró, que fue quizás el autor que llevó la recreación bíblico-literaria a su máximo desarrollo a principios del siglo XX. Del escritor alicantino toma nombres (por ejemplo, es relevante que utilice la transcripción del nombre de Jesús directamente del hebreo, como había hecho este: Jeshous Nazarieth), personajes (no solo los principales, como Jesús, María, Juan o María Magdalena, sino secundarios como Nicodemos, Gestas, María de Cleofás) o situaciones (la imprecación que Gestas le hace a Jesús cuando están en la cruz: «Si tú eres el Cristo, sálvate a ti mismo y a nosotros» [128]) y, además, comparten una concepción del cristianismo y la figura de Jesús muy similar. A ninguno de los dos les interesa hacer una defensa de la fe, sino partir de la reivindicación del mensaje ético del Evangelio a través de la delineación de un Jesús profundamente humano que hace de la solidaridad, la justicia, la defensa de los marginados u oprimidos y de la protección de los más vulnerables su labor fundamental.

Esta concepción que podríamos llamar heterodoxa de la religión, que también es evidente en *La que más amó*, en donde, como ya hemos comentado, el personaje «La que le ama» hace una defensa de la eutanasia como forma de liberar al individuo de un sufrimiento que lo consume, es especialmente evidente en *Gestas, el mal ladrón*, en la que destaca la percepción de la sociedad como la entidad que pervierte las buenas intenciones del individuo, de tal manera que la criminalidad de Gestas no se entiende como un resultado de su propia maldad, sino como producto de la influencia nociva de su medio.

Aunque quizás Isabel Oyarzábal va un paso más allá que Miró, al desarrollar algo que se puede entender que estaba en germen en la obra de este (y que también detectó otro de sus grandes admiradores, Juan Gil-Albert [1980]): la visión de Jesús casi como un revolucionario. Esto es especialmente significativo en *El miedo*. La obra se abre con María, desolada, a los pies de la cruz, preguntándose el sentido de la muerte y del sufrimiento de su hijo. Entonces escucha la voz de este que le pide que no tema:

Mientras aletee en tu corazón el amor al prójimo, y tu alma se estremezca ante el dolor de todos los seres humanos, el miedo no podrá albergar en ti. Ten presente esto que te digo: ¡El Hambre es el enemigo mortal y triunfador del miedo! Ten hambre y sed de Justicia y serás más fuerte que todos los que lleven armas contra ella. Contra los explotadores, los usureros, los que están dominados por ambiciones ruines, los falsos, los hipócritas que harán el mal amparándose en mi nombre, los usurpadores de la tierra que es patrimonio de todos. No temas. Y aunque sean muchos los que se alcen contra la justicia, no temas. Rechaza al miedo y acepta el Hambre (70).

Después, ante los gritos ensordecedores de todos aquellos que lamentan su muerte y el abandono en la que esta les ha dejado, María, ya convencida por las palabras de Jesús, entiende que su misión consiste en difundirlas, con una doble finalidad: que actúen como consuelo ante la desdicha y sirvan para construir el mundo más justo que había deseado su hijo.

⁸ Jacinto Grau había escrito antes otra obra de asunto bíblico, *La redención de Judas*, pero no la estrena hasta 1919 (García Lorenzo, 2012).

⁹ Juan Aguilera Sastre (2012) explica que en esta obra la autora elaboraba un texto aparecido en 1930 en un volumen titulado *Eva curiosa* que firmaba su marido Gregorio Martínez Sierra.

Esta concepción del hambre de justicia como un motor de progreso y de la represión como una consecuencia del miedo aparece también en su novela *En mi hambre mando yo* (1959). En sus memorias, *I Must Have Freedom* (1940), la autora explica que decidió usar este título después de conocer una anécdota¹⁰: durante las elecciones, unos políticos intentaban manipular a un campesino andaluz diciéndole que tenía que votarles a ellos, porque si no, seguiría pasando hambre, a lo que les contestó orgullosamente que en su hambre mandaba él. En esta novela el personaje de Antonio, un labrador que milita en organizaciones sindicalistas y que lucha del lado de la II República durante la Guerra Civil, le dice a la protagonista, Diana, que, en su escasa sabiduría, ha llegado a la conclusión de que no hay cosa que haga más valientes a los hombres y a las mujeres que el hambre. A continuación, le explica que existen diferentes tipos de hambres: la fisiológica, pero también, la de justicia, la de humanidad, que son más difíciles de satisfacer. Y después establece una relación entre la saciedad y el miedo. Considera Antonio que el miedo hace a los que ya no tienen hambre actuar de forma represiva.

Esta influencia de la cuestión ideológica en la concepción del cristianismo de Isabel Oyarzábal tenía que ver probablemente con su condición de intelectual humanista tanto como con su militancia en el partido socialista. Es evidente que las obras teatrales de Isabel Oyarzábal tienen un sustrato didáctico, que han sido concebidas para interpelar al lector, para suscitar una reflexión ética y tanto esta corriente política como el Evangelio coinciden en este compromiso con los necesitados.

Además, seguramente tiene mucho que ver también con el contexto histórico en el que se concibieron, pocos años después de haber contemplado los horrores de la Guerra Civil y mientras se desarrollaba la II Guerra Mundial, lo que es patente en *La cruz del camino*, en la cual se contraponen el cristianismo como valor positivo, humanizador, frente a la barbarie que representa la ideología nazi.

Precisamente en *La cruz del camino*, se mezclan las referencias al contexto histórico de principios del siglo XX, con el auge del nazismo en Europa y con el simbolismo de inspiración cristiana: las tres mujeres protagonistas se llaman María, como las tres que descubren que Jesús ha resucitado en el Evangelio y contraponen el símbolo de la cruz, que significa paz, amor, armonía, tolerancia, humanidad, a la esvástica nazi, que entienden como la representación de la muerte, el miedo, el dolor y la destrucción. En la primera escena asistimos a una conversación entre María Antonia, María de la Cruz y María Gracia. Es una mañana soleada de mayo y están preparando las cruces. Se hace alusión al hijo de María de la Cruz, a quien ama María de Gracia, que se ha tenido que marchar por una responsabilidad de causa mayor que no se explicita, pero a la que se alude metafóricamente, por ejemplo, cuando su madre dice que está «sembrando el trigo de la verdad» (135), lo que acentúa su identificación con Jesús, al mismo tiempo que la de las mujeres con la Virgen María, María Magdalena y María Cleofás. En la segunda escena, la guerra ha estallado. Se escuchan ruidos de explosiones y se ve a los vecinos del pueblo huir con hatillos y fardos. María Antonia, sus hijos y María de la Cruz se marchan para buscar protección de las bombas, pero María de Gracia decide permanecer en el pueblo por si acaso su amado apareciera y necesitara su ayuda. En la tercera escena, María Antonia y María de la Cruz, muy demacradas por el miedo y el sufrimiento, deciden volver a su pueblo cuando la guerra finaliza. En la cuarta escena, la final, se presenta su regreso. Se encuentran un pueblo vacío, destrozado, en el que cuelgan los vencidos ahorcados. Se acercan al lugar en el que antes solía estar la cruz, hallan en su lugar la esvástica nazi y, junto a ella, el cuerpo sin vida de María Gracia. Entre los lamentos de las mujeres se escucha la voz del discurso del odio que les dice que el amor no existe, afirma que el perdón debilita y reivindica el uso de la mentira por parte de los que ella considera suficientemente inteligentes para dominar. Esta intervención es contrarrestada por la de María de la Cruz que hace una defensa de los valores éticos universales y de la justicia social como formas eternas e irreductibles de lo humano:

Yo sé que todo sigue subsistiendo. Sí, mi hijo y los hijos de los demás; los cuerpos destrozados y las cabezas erguidas de los que creyeron en la verdad, siguen subsistiendo. Están asentados sobre la piedra de la Justicia. Tú no puedes verlo porque lo oculta de tu vista ese garabato; pero yo sí lo veo. Ellos siguen en pie como lo estaban antes y cada uno trae dentro del corazón una llama encendida. [...] La

¹⁰ La anécdota la refiere en *España. Ensayo de historia contemporánea* Salvador de Madariaga (publicada en 1929). Con toda seguridad, Isabel de Oyarzábal se la escuchó relatar a su amigo o la leyó en su libro.

llama que no se apaga, porque se nutre de lo inmortal, de lo que no se acaba, de lo que no tuvo principio. De lo que estaba vivo, mucho antes de que tú nacieras. [...] Ella [la cruz] es el emblema. No existe en el leño ni en cosa alguna perecedera. Ni tampoco en el agua, ni en la tierra, ni en el ambiente. Vive soterrada donde ningún mal puede alcanzarla. Dentro de mí y dentro de cuanto hay creado. Hasta dentro de ti, aunque ahora lo niegues. No tiene nombre, no pertenece a éste o a aquél, sino a todos. Existe por sí y día llegará en que tú mismo, humillado, tengas que reconocer su fuerza (155).

En conclusión, Isabel Oyarzábal, en su obra dramática, aborda la cuestión del sufrimiento, entendido este como un dolor físico o existencial, a través de diferentes figuras, preferentemente femeninas, que, de forma simbólica, encarnan inquietudes, temores y ansiedades humanas. Todos estos personajes, que de una forma u otra (por la pérdida de un ser querido, por no haber podido disfrutar del amor, por no haber realizado sus anhelos más íntimos o por haberse enfrentado al horror de la guerra) han probado los frutos de la desesperación, encuentran en la aspiración a la justicia social una nueva razón con la que darle sentido a su existencia: para la soltera de *La mujer que no conoció el amor*, la solidaridad es la forma de canalizar su instinto maternal no materializado; *La que más amó* deja a un lado los celos que la martirizaron por brindarle un último momento de felicidad a su amado agonizante; en *El miedo*, María descubre su misión en divulgar el mensaje de amor universal por el que su hijo se ha sacrificado y, en la *La cruz del camino*, María Antonia y María de la Cruz contraponen la creencia en los valores humanos a la destrucción que la esvástica nazi simboliza.

De este modo, la autora da expresión a una preocupación que obedece al mismo tiempo a una concepción cristiana fundamentalmente ética, a su ideología socialista y a su compromiso con la realidad circundante durante la publicación de su obra en 1944: tanto con los hechos históricos de los que desgraciadamente había sido testigo, como con la derrota del ejército republicano en España, el exilio o la represión política y aquellos que en esas fechas mantenían en vilo a la opinión pública europea: el ascenso al poder del fascismo y la defensa de la democracia que llevaban a cabo las potencias aliadas durante la II Guerra Mundial.

Esta preocupación ética, ideológica y social que permea su obra, su valor testimonial, la perspectiva femenina desde la cual las acciones son narradas, así como su calidad formal y su innovación, hacen de *Diálogos con el dolor* de Isabel Oyarzábal una obra tremendamente interesante dentro de la trayectoria teatral española de principios del siglo XX.

Bibliografía

AGUILERA SASTRE, Juan (2012): «Eva y la serpiente, de María Martínez Sierra: el triunfo de la mujer», en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Fundación San Millán de la Cogolla-Editorial Academia del Hispanismo, pp. 847-862.

BAJTÍN, Mijaíl (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.

DOMÉNECH, Ricardo (1973): *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid: Gredos.

— (dir.) (1985): *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra.

DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco y MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (eds.) (2002): *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Fundación San Millán de la Cogolla/Editorial Academia del Hispanismo.

DOUGHERTY, Dru y VILCHES, María Francisca (1990): *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.

GARCÍA LORENZO, Luciano (2012): «La Biblia en el teatro español del siglo XX. De Jacinto Grau al silencio», en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Fundación San Millán de la Cogolla-Editorial Academia del Hispanismo, pp. 797-807.

GIL-ALBERT, Juan (1980): *Gabriel Miró: Remembranza*. Madrid: Ediciones de la Torre.

IGLESIAS FEIJOO, Luis (1982): *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

MADARIAGA, Salvador (1979): *España. Ensayo de Historia Contemporánea*. Madrid: Espasa-Calpe.

MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Josebe (2002): *Las intelectuales. De la Segunda República al exilio*. Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares/Centro Asesor de la Mujer.

MIRÓ, Gabriel (2007): *Obras completas*, II, edición de Miguel Ángel Lozano Marco. Madrid: Biblioteca Castro.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1993): *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

NOUGUÉ, André (1977): «Caracteres del teatro de Jacinto Grau», en *Boletín de la Institución Fernán González*, 1.º semestre, año 56, n.º 188, pp. 129-146.

OYARZÁBAL, Isabel (2013): *Mujer, voto y libertad*, edición de Amparo Quiles Faz. Sevilla: Renacimiento.

OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel (1999): *Diálogos con el dolor*, edición de Carlos Rodríguez Alonso. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

OYARZÁBAL SMITH, Isabel (2005): *En mi hambre mando yo*, razón de razones de Jorge M. Reverte. Sevilla: Mono Azul Editora.

— (2011): *Hambre de Libertad. Memorias de una embajadora republicana*, traducción de Andrés Arenas y Enrique Girón y prólogo de Aurora Luque. Granada: Ultramarina.

DE PALENCIA, Isabel (1940): *I Must Have Liberty*. New York/Toronto: Longmans, Green and Co.

— (1946): *Smouldering Freedom*. London: Victor Gollancz Ltd.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2012): «Modernismo y teatro bíblico. Ensayo de aproximación», en Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Fundación San Millán de la Cogolla-Editorial Academia del Hispanismo, pp. 809-829.

RUIZ RAMÓN, Francisco (2017): *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid: Cátedra.